

FIGURACIONES DE LO PRE-MODERNO: ADOLF LOOS E ISADORA DUNCAN

Manuel Ferrer Sala

El texto analiza la presencia de fragmentos griegos en la obra de Adolf Loos y de Isadora Duncan desde la admiración compartida por ambos hacia la antigüedad. La hipótesis que propone el estudio es demostrar que la presencia de lo pre-moderno en Isadora Duncan y Adolf Loos se basa en la recuperación de lo griego desde una lectura de “El nacimiento de la tragedia”, el texto de Friedrich Nietzsche publicado en Leipzig, en 1872, que pasa a ser una referencia para los autores del momento.

Palabras clave: Adolf Loos, Isadora Duncan, arquitectura siglo XX, Viena

Keywords: Adolf Loos, Isadora Duncan, 20th century architecture, Vienna

VIENA, 1900

En la Viena de principios del siglo veinte, Adolf Loos e Isadora Duncan son objeto de la crítica por los medios culturales de la ciudad por la utilización de fragmentos griegos en sus obras.

La polémica rodea la primera actuación de Isadora Duncan en Viena, en 1902, que tiene lugar en el edificio de la Secession porque la protesta de parte del público asistente obliga a intervenir a la policía. Este episodio no es recogido por Isadora Duncan en sus memorias, en las que comenta algunos aspectos de sus primeras actuaciones en Viena¹. La actuación de Isadora Duncan sí que se documenta en la mayoría de periódicos vieneses de la época, en algunos casos para insistir en el asombro que causa su propuesta escénica que se entiende exclusivamente como una “animación de la figura de un vaso griego”².

Adolf Loos se encuentra presente en la primera función de Isadora Duncan en Viena y, desde aquel momento, es conocedor de las distintas actuaciones de la bailarina americana³. En 1904, Isadora Duncan vuelve a actuar en Viena, en el Carltheater, y en aquella ocasión Adolf Loos consigue saludarla personalmente. Esta segunda visita de Isadora Duncan a Viena, sí que se encuentra registrada en sus memorias⁴, tanto por el éxito artístico como por la repercusión social del evento que cuenta con la asistencia del príncipe regente, Franz Ferdinand.

Algunos años después, en 1910, Adolf Loos también se defiende de las mismas acusaciones, al incorporar fragmentos griegos en el primer proyecto importante que construye en Viena, un edificio de locales comerciales y viviendas en la Michaelerplatz (Fig. 1). En su momento, este edificio es motivo de una polémica que obliga a Adolf Loos a hacer públicos sus argumentos en una conferencia que pronuncia en Viena el 11 de diciembre de 1911, *Mi casa en la Michaelerplatz*. Entre los temas de discusión se encuentra precisamente el carácter ornamental de las columnas de la planta baja:

“Este pseudoexperto escribió que justamente a mí, el defensor de la ausencia de ornamentos, tenía que ocurrírseme construir columnas ornamentales. Pues bien: la columna no es ningún ornamento, sino un elemento arquitectónico estructural, y yo ludo por que no sea ornamental. Que la casa pueda mantenerse en pie, incluso sin estar ahí las columnas, eso es asunto mío. Hubiera podido disolver en columnas toda la superficie muraria. Y el tipo de factor de seguridad con el que yo quiera calcular, eso es asunto mío”⁵.

Adolf Loos aclara en su conferencia que estas columnas sin función estática se han pensado como fragmento, a pesar de tratarse de un “elemento arquitectónico” y, en este sentido, la propia naturaleza tectónica de las columnas es un factor tan importante para Adolf Loos



Fig. 1. Adolf Loos, Casa en la Michaelerplatz, Viena, 1910 (Heinrich Kulka, *Adolf Loos*, Viena: Anton Schroll, 1931).

1. DUNCAN, Isadora, *My life*, Liveright, New York, 2013, p. 81.

2. KRAUS, Karl, ‘Tage des Taumels’, *Die Fackel*, 1902, n. 95, p. 16.

3. Adolf Loos vuelve a asistir a una actuación de Isadora Duncan en octubre de 1920, en París, en compañía de su mujer, Elsie Altmann. En el libro donde explica su vida con Adolf Loos, Elsie Altmann narra tanto la sorpresa que le produce la danza de Isadora Duncan en aquella ocasión como los comentarios de Adolf Loos sobre la importancia del trabajo de Isadora Duncan como pionera de la danza moderna; en ALTMANN-LOOS, Elsie, *Mein Leben mit Adolf Loos*, Ullstein, Berlin, 1986, p. 155.

4. DUNCAN, Isadora, op. cit., 2013, p. 91.

5. LOOS, Adolf, *escritos II 1910/1932*, El Croquis, Madrid, 1993, p. 48.



Fig. 2. Ménade danzante (postal, Museo Estatal de Berlín, DDR).

que la decisión sobre el tipo de mármol a utilizar en la fachada se sitúa por encima de las contingencias de la redacción del proyecto: “Les pedí, momentáneamente, poder olvidarme de la elaboración de los cuatro étages. Aún no sabía qué tipo de material, que quería buscar en Grecia, estaría a mi disposición”⁶.

Finalmente, Adolf Loos escoge el mármol que se utiliza en la fachada del edificio de la Michaelerplatz después de visitar unas canteras durante su viaje a Grecia con este propósito. Aunque, de nuevo, el mármol de la fachada vuelve a ser motivo de polémica con la administración municipal:

“En invierno, finalmente, llegó el mármol, que yo mismo había escogido en Euböa, en las antiguas viejas canteras, descubiertas hacía 10 años por los ingleses. En todo el mundo reinaba alegría debido a aquel redescubrimiento. En todo el mundo se prestaba atención a esa antigua piedra para columnas, tan espléndida. Con ello creí haber dado una alegría a los vieneses. Pero nunca habían visto una piedra así, y la tomaron por piedra artificial”⁷.

La referencia a la antigüedad y la necesidad de estudiar el arte griego y romano es explícita en ambos autores. Isadora Duncan cuenta en diversos pasajes de su autobiografía como el dibujo y estudio de objetos de la Grecia clásica fue un hábito durante sus estancias en Londres, en 1899, donde acudía al British Museum en compañía de su hermano, Raymond. Un año más tarde, cuando Isadora Duncan se encuentra en París, en compañía de su hermano, también fueron habituales sus visitas al Louvre con el mismo motivo: reproducir los dibujos de vasos griegos⁸.

Adolf Loos también comenta la necesidad de mirar hacia la antigüedad como referencia en uno de sus primeros textos, “La vieja y la nueva tendencia en el arte de construir”, que aparece en *Der Architekt* en 1898:

“Y esto, porque el arquitecto no crea solamente para su tiempo, sino que también el mundo que le sucede tiene derecho de poder disfrutar de su obra. Para todo ello se necesita una medida constante y duradera, la antigüedad clásica, para hoy y para el futuro, hasta que quizá un gran acontecimiento provoque un cambio total de valores. De ahí podemos afirmar: el gran arquitecto del futuro será un clásico. Alguien que no se base en las obras de sus antecesores, sino directamente en la antigüedad clásica”⁹.

Adolf Loos insiste en la defensa de la utilización de modelos de la antigüedad en textos posteriores y a pesar de establecer diferencias entre la arquitectura del período clásico de Roma y la de Grecia, sus opiniones siempre recogen el carácter fundacional de estos modelos. Como sintetiza la frase que se encuentra en “Arquitectura”, uno de los textos más conocidos de Adolf Loos, que se publica en 1910: “Nuestra cultura se basa sobre el entendimiento de la superioridad absoluta de la antigüedad clásica”¹⁰.

FRAGMENTOS GRIEGOS

Los fragmentos de lo griego que se encuentran en la obra de Isadora Duncan aparecen como evocación de otra figuración a pesar de su rotundidad y del protagonismo que adquieren. Lejos de pensar en una copia literal, lo arcaico se incorpora a una activación creativa de sus danzas con una vitalidad extraordinaria. En este sentido, ningún texto es más ilustrativo que la carta que escribe Isadora Duncan para el *Berliner Morgen Post*, en 1903, un año después de su primera actuación en la ciudad de Viena, donde reivindica el movimiento de una escultura de un museo de Berlín, la Ménade danzante (Fig. 2) como si se tratara de una bailarina de su escuela¹¹, como respuesta a los comentarios de los críticos:

“I feel that much literature has been wasted on so unworthy a theme. And I suggest that instead of asking them “Can Miss Duncan Dance?” you should have called their attention to a far more celebrated dancer – one who has been dancing in Berlin for years, long before Miss Duncan appeared: a natural dancer whose style (which Miss Duncan tries to follow) is also in direct opposition to today’s school of ballet. The dancer to whom I refer is the statue of the dancing Maenad in the Berlin Museum. Now will you kindly write again to the admirable masters and mistresses of ballet and ask them, “Can the dancing Maenad dance?””.

For the dancer of whom I speak has never tried to walk on the end of her toes. Neither has she spent time practicing leaps in the air to see how many times she could clap her heels together before coming down again. She wears neither corset nor tights, and her bare feet rest freely in her sandals”¹².

6. LOOS, Adolf, op. cit., 1993, p. 46.

7. LOOS, Adolf, op. cit., 1993, p. 52.

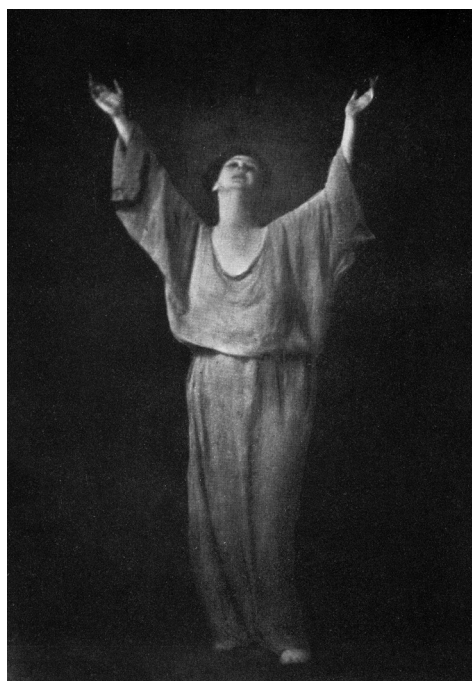
8. DUNCAN, Isadora, op. cit., 2013, p. 53.

9. LOOS, Adolf; *escritos 1897/1909, El Croquis*, Madrid, 1993, p. 124.

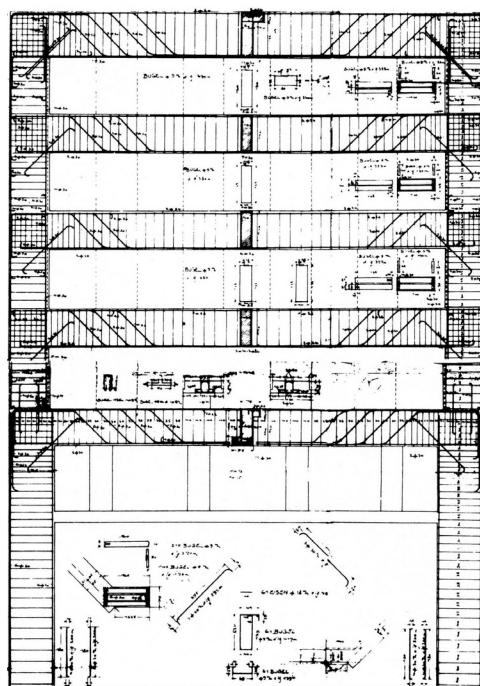
10. LOOS, Adolf, op. cit., 1993, p. 35.

11. La Ménade danzante es una estatua que se encontraba en Museo de Arte Antiguo de Berlín. Se trata de una copia romana de una pieza original de la segunda mitad del siglo II a.d.C.

12. DUNCAN, Isadora, *Isadora speaks. Writings & Speeches of Isadora Duncan*, Charles H. Kerr, Chicago, 1994, p. 34.



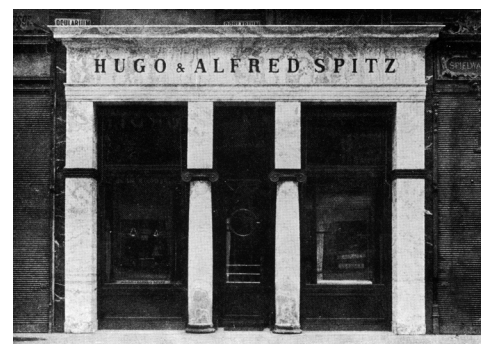
3



4



5



6

El texto de Isadora Duncan nos muestra exactamente qué mirada construye alrededor de un fragmento griego. No se trata de un modelo a reproducir que busca incorporarse a una recreación del pasado como totalidad, al contrario, es una pieza que suscita una nueva creación (Fig. 3). Esta misma condición del fragmento griego que Isadora Duncan aprecia en la escultura de Berlín es la misma que Adolf Loos confiere a las columnas de la casa en la Michaelerplatz.

En uno de los planos de la casa en la Michaelerplatz donde se detalla el pórtico de hormigón armado que soporta la fachada (Fig. 4) no se encuentran dibujadas las columnas de la planta baja. La estructura del edificio se define al margen de estas columnas de mármol, como había señalado Loos en su conferencia de 1911, que sólo se soportan a sí mismas, sin participar en la distribución de cargas estáticas del edificio.

Además de esta condición de “inmaterialidad”, las columnas de la casa de la Michaelerplatz (Fig. 5) nos muestran otra condición como fragmentos griegos que se incorporan al edificio de Adolf Loos: las columnas tienen un desplazamiento vertical que provoca que estos elementos pierdan su condición de pertenencia a un sistema formal caracterizado por la horizontalidad.

Estas dos condiciones que apreciamos en las columnas de la casa en Michaelerplatz las encontramos también en proyectos posteriores del arquitecto vienés. Adolf Loos utiliza en otro proyecto esta misma alteración de la horizontalidad propia de lo griego. Se trata de la reforma de la tienda Spitz (Fig. 6), que construye en 1918, en el 39 de la Kärntnerstraße, Wien I. En esta intervención, de la que únicamente se conservan imágenes de la fachada, Loos sitúa dos columnas de mármol en la parte central y dos pilares laterales que no soportan, directamente, ningún elemento horizontal. El dintel se encuentra desplazado verticalmente y se relaciona con las columnas y pilares mediante otros elementos de soporte. De nuevo, se pierde esta condición de sistema de la arquitectura griega donde columnas y dinteles son partes de un todo¹³.

Ese mismo año, 1918, Loos lleva a cabo la reforma de la casa Strasser, Kupelwiesergasse 28, Wien XIII, una construcción del año 1896, y su intervención consiste en una nueva ordenación de los espacios de uso común de las plantas baja y primera. El proyecto tiene como particularidad la variación de las alturas interiores en algunos de estos espacios, el vestíbulo, el comedor o la sala de estar, dando lugar a características volumétricas diferenciadas. La in-

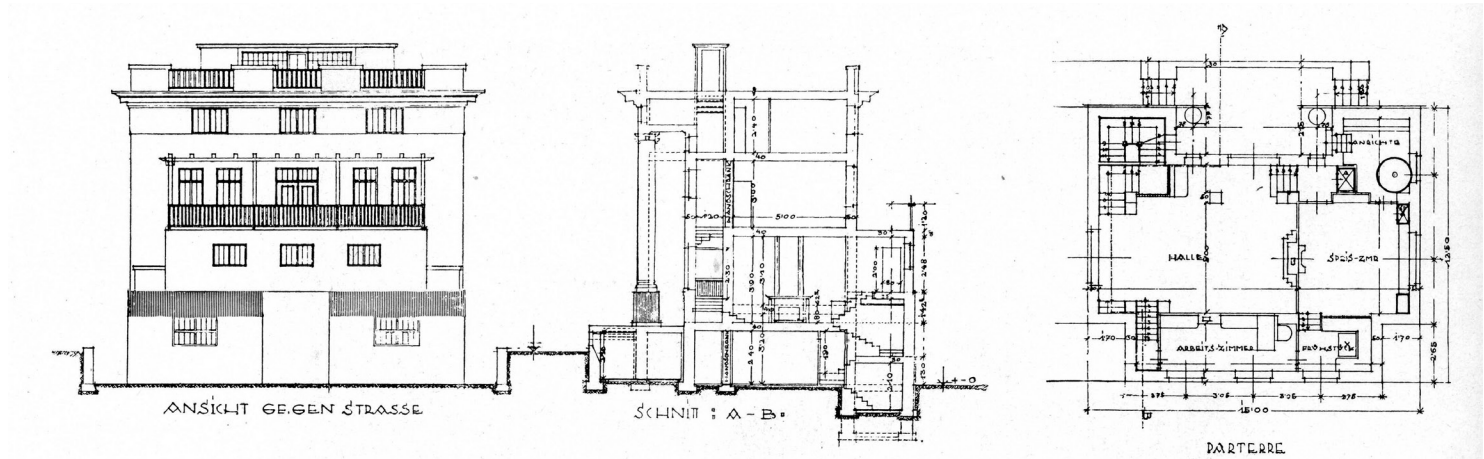
Fig. 3. Isadora Duncan, Fotografía de Arnold Genthe (Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, New York: Theatre Arts Inc., 1928).

Fig. 4. Adolf Loos, Casa en la Michaelerplatz, Viena, 1910 (plano de la estructura, Czech & Mistelbauer, *Das Loohaus*, Vienna: Löcker & Wögenstein, 1976).

Fig. 5. Adolf Loos, Casa en la Michaelerplatz, Viena, 1910 (columnas de la fachada, Heinrich Kulka, *Adolf Loos*, Vienna: Anton Schroll, 1931).

Fig. 6. Adolf Loos, Tienda Spitz, Viena, 1918 (Rukschcio & Schachel, *Adolf Loos. Leben und Werk*, Vienna: Residenz Verlag, 1982).

13. “De manera, entonces, que la columna es, desde el punto de vista del reconocimiento visual, un caso o desarrollo particular de la pared, y se caracteriza por formar parte, en general, de un sistema de unidades repetidas. El dintel es el elemento complementario de un sistema de columnas y dicho sistema se compone, de este modo, de dos columnas con un miembro relacionante.” (MARTIENSSEN, Rex D., *La idea del espacio en la arquitectura griega*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977, p. 22).



8



7

intervención de Loos contempla la definición de un escenario interior, “Musikpodium”, sobre elevado respecto al espacio contiguo, donde una columna se encuentra enmarcando el hueco que define este espacio respecto a la sala de música (Fig. 7). Se trata de una única pieza de mármol que se encuentra al lado de la escalera que salva esta diferencia de nivel entre los espacios que, de nuevo, tiene esta condición de “inmaterialidad”, que apreciamos en las columnas de la casa en la Michaelerplatz, y con el desplazamiento vertical que tiene respecto a la sala de música deja de ser una pieza perteneciente a un sistema formal caracterizado por la horizontalidad, como también vemos en las columnas de la tienda Spitz.

En proyectos posteriores, donde Loos también utiliza fragmentos griegos, las columnas no se encuentran vinculadas a los espacios interiores, como en la casa Strasser, y aparecen como elementos autónomos. En dos proyectos no construidos, la casa Stross (Fig. 8), de 1923, y la villa para el Doctor von Simon¹⁴, de 1924, Loos coloca dos columnas de gran tamaño en el exterior, enmarcando la entrada.

El tamaño de estas piezas rememora inevitablemente la columna dórica a escala urbana del proyecto que Loos presenta en el concurso internacional de ideas convocado para la construcción del Chicago Tribune, en 1922 (Fig. 9). El proyecto de Loos propone la construcción de una columna dórica “exageradamente grande” como explica en un texto que se publica a principios de 1923, donde comenta su propuesta:

“Así pues, no quedaría más solución que la de erigir el típico rascacielos americano, los primeros de los cuales podían diferenciarse fácilmente entre sí en los inicios de ese movimiento arquitectónico; pero, hoy en día, al profano ya le es difícil distinguir, al ver la foto de un edificio, si éste se encuentra en San Francisco o en Detroit. Por todo esto el autor eligió para su proyecto la columna. El motivo de la columna exageradamente grande, aislada, procede de la tradición: la columna trajana dio la idea para la columna de Napoleón en la Place Vendôme”¹⁵.

Fig. 7. Adolf Loos, Casa Strasser, Viena, 1918 (Musikpodium, Rukschcio & Schachel, *Adolf Loos. Leben und Werk*, Vienna: Residenz Verlag, 1982).

Fig. 8. Adolf Loos, Casa Stross, proyecto, 1923 (Heinrich Kulka, *Adolf Loos*, Vienna: Anton Schroll, 1931).

La capacidad fundacional de la columna dórica en este proyecto de Adolf Loos y la confianza que el propio arquitecto tiene en su dimensión simbólica se reafirman al final de este mismo texto: “La gran columna dórica griega será construida. En Chicago o en otra ciudad. Para el “Chicago Tribune”, o para otro cualquiera. Por mí o por otro arquitecto”¹⁶.

En la obra de estos autores, los ‘fragmentos griegos’ no aparecen con la voluntad de reproducir la misma organización formal que tenían en la antigüedad. En las obras de Adolf Loos, las columnas sufren alteraciones que las muestran como elementos que no están incorporados a un código formal unitario, como tenían en la Grecia clásica. En las danzas de Isadora Duncan, las posiciones del cuerpo que recuerdan esculturas griegas no se encuentran incorporadas a un baile que tiene la voluntad filológica de reproducir los bailes de la antigüedad sino que forman parte de una improvisación narrativa y una libertad de movimientos que, a menudo, tiene en las obras de autores como Beethoven o Glück los motivos musicales de sus danzas.

14. Este proyecto aparece en el libro de Heinrich Kulka como “Projekt für eine große Villa in Wien” (KULKA, Heinrich; *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, Anton Schroll, Wien, 1931, Abb. 153-154).

15. LOOS, Adolf, op. cit., 1993, pp. 189-190.

16. LOOS, Adolf, op. cit., 1993, p. 191.

EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA

La aparición simultánea de fragmentos de lo griego, en Isadora Duncan y Adolf Loos, hace inevitable ver qué posible relación tendría su obra con autores del momento. Sin ninguna duda, Isadora Duncan es quien nos señala con claridad a Friedrich Nietzsche cuando contempla una recuperación de lo griego desde una atenta lectura de “El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música” (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*), uno de los textos más conocidos del pensador alemán, cuya primera edición aparece en Leipzig, en 1872, en la editorial E.W. Fritzsch.

La influencia de los escritos de Friedrich Nietzsche en la formación de Isadora Duncan es algo que encontramos en su autobiografía cuando nos habla de su estancia en Alemania, en 1904, y funda su escuela de danza en Grunewald, Berlín¹⁷. En aquella época, una de sus nuevas amistades berlinesas le recomienda la lectura de textos de Nietzsche. Las referencias explícitas a este autor también se encuentran en la antología de textos sobre la danza de Isadora Duncan, *The Art of the Dance*.

“But afterwards, coming to Europe. I had three great Masters, the three great precursors of the Dance of our century – Beethoven, Nietzsche and Wagner. Beethoven created the Dance in mighty rhythm, Wagner in sculptural form, Nietzsche in Spirit”¹⁸.

En el caso de Adolf Loos, la relación con la obra de Nietzsche no es tan explícita aunque algunos autores han señalado una posible influencia de la obra de Friedrich Nietzsche en la producción del arquitecto vienes¹⁹. Entre otros motivos porque uno de los libros de escritos de Adolf Loos, que publica la editorial Brenner de Innsbruck en 1931, lleva por título *Trotzdem*, con la siguiente cita de Nietzsche como encabezamiento: “Lo decisivo sucede a pesar de todo” (*Das entscheidende geschieht trotzdem*), que corresponde a una pasaje de *Also sprach Zarathustra*. También es conocido que la ópera preferida de Adolf Loos era *Tristan und Isolde* de Richard Wagner y que aunque actualmente no se encuentren libros de Nietzsche entre los que se conservan de su biblioteca, sí que sabemos que Lina Loos poseía algunos volúmenes del pensador alemán²⁰.

La presencia de lo pre-moderno en ambos autores con la lectura que propone Friedrich Nietzsche del origen de la tragedia griega tampoco es casual. “El nacimiento de la tragedia”, a pesar de ser el primer texto que Nietzsche publica después de ser nombrado profesor de filología clásica en Basilea, se aproxima más a una libre interpretación del papel fundacional de la música en la tragedia griega que a un trabajo filológicamente contrastado.

El propio Nietzsche es consciente de que su trabajo está más vinculado al círculo de autores cercanos a Wagner que al mundo académico que, hasta entonces, lo había formado y que con el tiempo lo irá marginando. De hecho, el texto de Nietzsche no lo publica una editorial académica sino E.W. Fritzsch, el editor de las partituras y obras de Richard Wagner. La primera reacción del mundo académico al texto de Nietzsche fue el rechazo y la indiferencia, incluso su mentor, Friedrich W. Ritschl, se distancia del discípulo al entender que la obra no respondía tanto a un trabajo académico con métodos de trabajo y criterios de un filólogo sino a una lectura más abierta del mundo griego.

“Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo cultural entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros”²¹.

A la luz del pensamiento de Nietzsche, Isadora Duncan y Adolf Loos tendrían en esta lectura libre de lo pre-moderno una condición básica para proponer otra manera de trabajar en sus respectivos campos artísticos. Así, las columnas de la casa en la Michaelerplatz o del negocio Spitz incorporan la alteración de estos elementos de la arquitectura griega para establecer una nueva relación con la ciudad que también responde a una mirada que aprecia en el mármol una capacidad simbólica, como si la piedra fuera una condensación del tiempo, un diario geológico capaz de impregnar también la forma del fragmento.

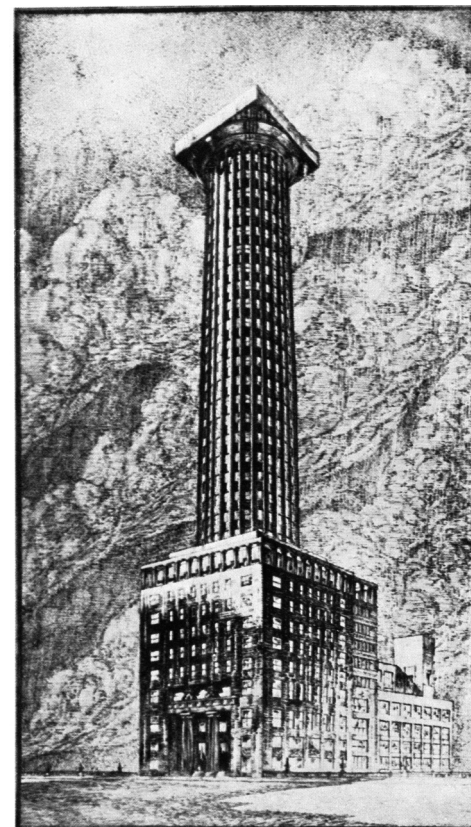


Fig. 9. Adolf Loos, concurso para el Chicago Tribune, proyecto, 1922 (Heinrich Kulka, *Adolf Loos*, Vienna: Anton Schroll, 1931).

17. DUNCAN, Isadora, *My life*, New York: Liveright, New York, 2013, p. 121.

18. DUNCAN, Isadora, *The Art of the Dance*, Theatre Arts Inc., New York, 1928, p. 48.

19. MALDONER, Bruno, ‘Gegenüberstellung von Zitaten zu einigen Schwerpunkten im schriftstellerischen Werk von Adolf Loos und Friedrich Nietzsche’ en *Adolf Loos*, Graphische Sammlung Albertina, Wien, 1989, pp. 269-278.

20. SCHACHEL, Roland, ‘Aufgaben einer Loos - Biographie’ en *Adolf Loos*, Graphische Sammlung Albertina, Wien, 1989, p. 31.

21. NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 2012, p. 60.



Fig. 10. Isadora Duncan en el Partenón, Fotografía de Edward Steichen (Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, New York: Theatre Arts Inc., 1928).

La columna de la casa Strasser, que se encuentra perfectamente integrada en las dimensiones del escenario doméstico, participa en la conformación de un espacio, que desde aquel momento, se encuentra presente en las viviendas más relevantes de Adolf Loos. En la casa para Tristan Tzara o la casa Moller, los espacios escénicos son una pieza fundamental en la singular complejidad espacial de estos proyectos. Desde este punto de vista, si la arquitectura de Adolf Loos puede entenderse como una funda envolvente para el habitante, los registros de los movimientos libres del cuerpo humano de Isadora Duncan serían la mejor expresión de la composición de estos espacios interiores de las casas de Adolf Loos. La capacidad expresiva de una danza que no responde a una narración, es decir, a ejes de simetría o elementos centrales de posición, puede explicar esta organización espacial de los edificios de Adolf Loos²².

La propuesta de Adolf Loos para el Chicago Tribune no puede verse entonces como una evocación del mundo clásico que responde a determinadas poéticas de las vanguardias del siglo veinte²³ sino que reconoce en la arquitectura griega un estilo atemporal, al mismo tiempo que confía en sus capacidades generadoras para una nueva percepción y construcción de la ciudad.

La misma lectura de lo pre-moderno que, en aquel momento, también encontramos en la obra de Isadora Duncan, donde la recuperación de lo arcaico no consiste, como hemos visto, en una reconstrucción filológica de lo griego sino en las posibilidades que estos fragmentos tienen para fundar de nuevo una disciplina (Fig. 10) y que no responde, como nos cuesta ver después del posmodernismo, a una utilización accesoria de lo clásico.

22. "Por primera vez, la economía de los medios se muestra y formula de forma visual en la danza moderna, sin perder su origen elemental. Asimismo, en Adolf Loos conforma el origen indicativo de una nueva relación con el espacio, en la que el desarrollo del movimiento de la persona, análogo a la danza, se ha vuelto un principio de orden esencial en la planificación del espacio." (KOLLER, Gabriele 'Die Bücher aus der Bibliothek von Adolf Loos' in *Adolf Loos*, Graphische Sammlung Albertina, Wien, 1989, p. 302).

23. Algunos autores ven en el proyecto del Chicago Tribune la presencia de una componente irónica o incluso provocativa por parte de Adolf Loos, inscribiendo la obra en el arte de vanguardia de principios de siglo. La lectura que se propone aquí es que el proyecto para el Chicago Tribune se encuentra dentro de la utilización de elementos de la arquitectura griega que Loos va considerando a lo largo de su trabajo. En este sentido, la lectura es coincidente con la que propone J. Rykwert, *The Dancing Column. On order in Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, p. 19-24.

Manuel Ferrer Sala. (Barcelona, 1959) Doctor arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ET-SAB), UPC, con una tesis sobre la cultura centroeuropea de la primera posguerra y, en concreto, sobre la obra de Adolf Loos. Un tema que ha centrado buena parte de su actividad como investigador desde entonces. Tiene experiencia docente en diversas universidades y actualmente es investigador del CAIT (Centro de Análisis Integral del Territorio), adscrito a la URV, donde participa en diversos estudios de la arquitectura moderna y contemporánea que han merecido el reconocimiento de DOCOMOMO ibérico en diversos congresos y en su catálogo de arquitectura. Tiene obra construida en bibliotecas, arquitectura deportiva y espacio público.